

Los valores humanos

en

“El entierro del Conde de Orgaz”

Por
JOSE CAMON AZNAR



EN el *Entierro del conde de Orgaz* nos encontramos con una de las claves de la pintura y aun del enigma de España. Su carácter representativo de una cultura ha determinado la simbólica atención que la crítica moderna le ha prestado. El carácter social del tema, su tratamiento realista, el cruce de sugerencias humanas y divinas, la tensión psicológica con que está tratado, motivan todas sus variadas posibilidades de interpretación. Cuadro elaborado en el momento de madurez espiritual de una sociedad, cuando con la mística y la novela ha logrado alcanzar la intuición de Dios y del hombre. Pasado este momento, su suntuosa y vital descomposición ha de producir las pompas barrocas de tanto primor formal. Pero ahora ningún aparato ni extremosidad necesita manejar el arte. Con ser fiel a su tiempo, generará arquetipos.

La primera e imperiosa impresión de esta obra, que nos arranca ya de toda posible normalidad en su contemplación, es la de tratar de una encrucijada donde se interfieren lo humano y lo divino. Sobre una fila de hombres consumidos y entretenidos por su arrebatos personales, cuelga una Gloria donde se explayan formas, alargadas una veces como imaginaciones angélicas y puntuadas otras por concretas precisiones faciales.

El primer grave riesgo de todos los que han contemplado esta obra desde los días mismos del Greco—reúrdese el fragmento que copia su hijo Jorge Manuel, en el Museo del Prado—es el de considerarla escindida en dos partes: el milagro y el entierro. Cuando en realidad es uno de los lienzos de composición más trabada y orgánica, con una mayor lógica y necesidad en el engranaje de todos sus elementos. La congruencia entre el hombre y la nube de Dios es el primer postulado para la composición de esta obra. Es cifra cósmica de un universo sin dualismo, en el que no hay transición entre oro de dalmática, mejillas excavadas, llama de cirio, jambas de bienaventurados, deshuesadas y caprichosas como nubes, y túnica del Eterno blanca, blanca como lo increado. Es un acorde en verticalidad, en el cual el rigor de la isocefalia nos hace detenernos en estos rostros que resumen la expiación de las telúricas tentaciones obsesivas y su conversión encima en esas revolantes formas extendidas, dúctiles a todos los imprevisibles instantes plásticos de la divinidad.

El Greco pinta este cuadro en 1586, cuando en España había una dominante arquitectónica en todas las inspiraciones artísticas y en la estructura y composición de los cuadros se buscaban esquemas de ritmos, contrarrestos y geometría en relación con el clasicismo trentino. Nada más indeciso que las formas del Greco, en perpetuo contubernio de límites. Y, sin embargo,

este cuadro está concebido dentro de un armazón arquitectónico cuyos perfiles pueden seguirse con bastante precisión. Está construido sobre el esquema de un frontispicio clásico. En los extremos verticales, y exentas como columnas, se destacan las figuras de un franciscano y el del cura Santo Tomé. Sus cabezas regulan la altura de las del séquito, cuyos personajes se suceden casi en el mismo plano repetidos y semejantes, con la monotonía y la necesidad de las columnas de un pórtico. La horizontal regularidad de las cabezas impone la semejanza con el entablamento, flúido y renacido en cada expresión. De los extremos de este conjunto arrancan las masas oblicuas de las nubes, como las vertientes del frontón que se continúan en las figuras de la Virgen y de San Juan y que culminan en la figura del Padre, que cierra con su ápice este triángulo. Este remate triangular se ve batido por oleadas de santos y bienaventurados que jerárquicamente afluyen a la muda contemplación. La escena del milagro está concebida escenográficamente, como en una tragedia antigua. Ante el pórtico es conducido el héroe caído por San Agustín y San Esteban, mientras un sacerdote, con flotante sobrepelliz, canta, a manera de corifeo, la rareza y aleccionamiento del milagro.

Hay en esta obra una gradación expresiva que resume la interpretación del universo por este artista y que, en cierta manera, explica la inestabilidad y tránsito perpetuo de sus formas. En primer lugar, y como hecho el más accesible y primario, aquel cuya normalidad se impone como la más elemental: el del milagro. Es éste el arranque de toda su visión pictórica del mundo, la tierra nutricia de sus imágenes excepcionales, sin más justificación formal que su radicación en sus creencias. Esta aclimatación del milagro en el cotidianismo del hombre, permite el planteamiento plástico de este cuadro, con una gradación muy neta de mayor a menor realismo, comenzando por el suceso conmemorado. Hay en estos primeros planos la pura descripción mecánica de un enterramiento. La litúrgica opulencia con que están vestidos San Agustín y San Esteban en nada embaraça a la naturalidad con que sostienen al flexible cuerpo acorazado del conde. Hay en los dos santos tal dedicación a la faena caritativa, que no deja lugar para que se trasluzcan sus atributos divinos. San Agustín se ensimisma en su amor por el prócer caído. San Esteban desempeña humildemente su subalterno papel de diácono. Apenas si los pluviales pliegues suntuosos de la capa de San Agustín, con su hinchazón de oros plétoricos, aísla al santo del localismo en que se desarrolla la escena. Este santo, como los prelados bizantinos, se hieratiza con sus largas barbas plateadas y sus macizos

ornamentos de sólidos reflejos. Su vejez es absoluta, como de desenterrado. Sus barbas son irreales, como espuma, transparentes. Una apasionada conmiseración de estirpe occidental descarna, sin embargo, sus mejillas y afila sus rasgos ante el caballero muerto. En éste, la muerte tiene un caliente sabor heroico con su armadura de reflejos impacientes y sus guanteletes, inútiles para las derrumbadas manos cruzadas. Se dobla con bélica elasticidad de héroe caído. Y su señorial tristeza de protagonista le hace digno de un sepelio al que asoman los hombres de Toledo y los cielos vivos. San Esteban, virginal y casi femenino, delicado como una flor precoz, tiene esa indecisa belleza del primer ensayo plástico de un mártir.

En la dalmática de San Esteban, tan rica de calidades áureas, de brocados, de borlones, de tactos aterciopelados y sedenos, de bordados relevantes, con sus rojos y sus amarillos, se desarrolla una preciosa escena con la Trinidad y la Lapidación del santo. Este fragmento es de la mayor importancia iconográfica, pues entre las obras perdidas del Greco, según el Inventario II figura un cuadro con este título, que seguramente repetiría en mayor tamaño la misma composición. Además, la representación de este martirio en la dalmática de San Esteban anuncia unas formas alargadas y espectrales, características de posteriores evoluciones del Greco.

El núbil santo, con el angelismo del que inaugura el santoral de los calendarios, ayuda a sostener el cuerpo plateado del conde. Y a los dos lados de su delicada cabeza flotan como dos alas las manos con vuelillos de un caballero de Santiago. La juventud tierna de este santo contrasta con la caudalosa vejez del San Agustín. Queda así el guerrero yacente entre las dos edades, sostenido por los dos crepúsculos, que se exhiben aquí, además, con todos los oros de los horizontes.

Un fraile de San Francisco se yergue al lado, vertical como uno de los pilares de la composición, con una técnica de la humildad que asimila todos los prodigios, sin extrañarse, con la sola secuencia del aniquilamiento personal. Este fraile con su formidable envoltura de tierra cruda, de color gris ceniza, con pliegues como barrancos, neutraliza la recamada brillantez y la vivacidad de la escena del sepelio. Quizá más que los típicos *San Franciscos* de este pintor, acertó en este fraile el Greco a exponer la teoría franciscana. Que estriba en utilizar la caridad como un ejercicio de anulación. En curar las llagas por confundirse con la misma llaga. En extenuarse con todas las miserias hasta disminuirse en neutro color de estameña. Así este lienzo se extingue por este lado, sumiendo la composición en la tierra de

este hábito que envuelve y sepulta a la Santidad franciscana. El Greco, siempre discursivo, imagina un ansioso diálogo entre los dos frailes. El franciscano, místico, se halla ensimismado en el milagro. El otro, de apasionados ojos profundos, muestra una faz terriblemente consumida y exaltada.

Entre San Esteban y San Francisco, un niño con alegoría de geniecillo clásico sostiene la antorcha encendida, que más que alumbrar al cadáver proclama su inmortalidad. Este niño se encuentra semiarrodillado. Salva así su trivial infantilidad y el respeto a la escena. Dobra una rodilla y apoya la otra en tierra. Frente al milagro, y en actitud declamatoria, un sacerdote vislumbra la apoteosis celestial. En este hombre ingenuo el prodigio se asimila en forma de éxtasis o de meditaciones. Su alma, tan transparente como la sobrepelliz que lo cubre, reacciona dinámicamente pidiendo explicación del hecho insólito. Flanquea apertamente al milagro, y su agitada extrañeza es tan expresiva que él sólo sirve para compensar el tétrico coro meditabundo de los caballeros toledanos. Mientras en éstos el milagro se transforma en un motivo de secretas aspiraciones, en el preste la aparición de los santos con sus oros pontificales lo conmueve expansivamente con humano deslumbramiento, en estupefacta interrogación. Su situación en el primer término del cuadro la aprovechó el Greco para derramar sus mejores calidades en la pintura de la sobrepelliz. Es uno de los trozos más sutiles de pintura de todas las edades. Con infinita sabiduría gradúa el pintor los matices de transparencia de esta tela, que unas veces se pega a la sotana, dejando traslucir un negro que hace más cristalino y leve su vaporoso tejido, y otras veces se suelta en blancas espumas luminosas, cendales inconsútiles menos densos que brumas. Su colocación hace de este personaje como el pórtico del cuadro. Es el primer encuentro del espectador con el milagro. Y sobre este zócalo de asombro ya todo se magnifica. A su lado, y con bella capa pluvial, lee el responso un sacerdote. Es impresionante el realismo de este preste. Insensible al prodigio, ausente de la milagrería, este recto varón siente que su mejor colaboración con la voluntad divina consiste en la exactitud del cumplimiento de su obligación sacerdotal. Y así, mientras lee las preces del responso, sólo el sacristán, que tiene la cruz parroquial—esta cruz, para no perturbar la Gloria, a la que alcanza con su altura, es transparente y casi inmaterial—, está atento a los latines. Forman los dos un grupo aparte de la escena. Es para ellos invisible el acacimientamiento que ha motivado la rotura de las bóvedas de su templo mudéjar y la intervención caritativa de los santos. Su rezo—es tal el realismo de estas cabezas que podemos sin esfuerzo hasta imaginar el timbre de su voz—es como ese fondo insensible sobre el que todo acontecimiento, por muy fabuloso que sea, tiene que producirse. Y sobre los latines salmodiados, cada una de las figuras que aquí intervienen realizan su peripecia. También por este lado se extingue el cuadro sin dramatización en el ambiente que lo rodea. Este sacerdote se mantiene en el filo de la ilusión. Un paso más hacia atrás, y la misma figura, con los mismos hábitos y trazas rituales y los mismos volúmenes y color, oficiará viva sobre el pavimento del templo.

Se inclinan sobre el milagro estos racimos de cabezas apasionadas con tal densidad que por su repetición nos permiten vislumbrar la idea que el Greco tenía de la humanidad. Su demacrada ansiedad es la réplica española a los enérgicos caballeros venecianos, modelados por sus apetitos. Aquí, por el contrario, el hombre es concebido en sus posibilidades de aniquilamiento, colocando su máxima dignidad plástica en la volatilización

de sus formas. A cada uno de estos erráticos caballeros se le ve enfrentado con aquella idea obsesiva más acorde con su consunción. El elemento diferencial entre los hombres es la muerte. Ella es la que singulariza los amores cuando se mete como un reptil entre su fronda. Por la muerte el hombre se subsume en su personalidad, es decir, en sus posibilidades de infinito. Cae su carne, indecisa, entre todos los relieves de la naturaleza y queda su soledad como su único medio de expresión. Pues bien, el Greco es el pintor que ha situado a sus personajes en la ruta de su deshacimiento. Cada uno exhibe de la manera más agónica el secreto de su muerte. Todos ellos se encuentran en este cuadro en el instante del total esclarecimiento, cuando los rasgos físicos recalcan en las líneas por donde han de hundirse en la nada. El misterio del Greco radica en haber descubierto la expresión facial que inhibe la materia ante el éxtasis. Todos los relieves se encuentran modelados por esta luz inte-

suales relieves naturalistas que los hacían genéricos con los demás tipos humanos. Y se han constreñido a su expresión singular, a la irrenunciable originalidad con que cada uno tenemos que asimilarnos a Dios. Es ese viento que adelgaza las nubes y arremolina arcángeles, el que hunde con sus frenéticos pulgares a cada rasgo en su definitivo futuro. La visión de la muerte ha cristalizado a estas cabezas en los módulos de su creación. Este agotamiento de las posibilidades plásticas de cada faz produciría una angustiosa impresión de inercia si esta materia derretida no lo fuera por el espíritu. Si sobre la decantación de cada rostro, en su esqueleto expresivo, no planea una gloria gesticulante.

Estos caballeros, apretados en su haz condoliente, se encuentran, sin embargo, tan distantes como lo permite la capacidad de infinitos de su espíritu. A pesar de su pluralidad, es el conjunto menos multitudinario de toda la pintura. Los rodea una orla de soledad tan ancha como su visión de Dios. Y en ella realizan esas migraciones exhaustivas que obligan a desprenderse de toda la materia que no sirva como pura apoyatura del espíritu. Esta soledad activa está ocupada en toda su vastedad por los éxtasis en que se intercambian Dios y la criatura. El misticismo se hace tan desmedido, que desaparece todo lo que no sea sustancia personal, entera absorción de la vocación indeclinable. Cada sér se transfigura en su esencia. Y quedan así estos nobles toledanos reducidos a su pura eficacia individual, al ápice expresivo de su singularidad.

Con estas premisas de excepcionalidad ya los tipos formales pueden ser infinitos. Y, efectivamente, en esta sucesión de testas concentradas, cada una podía ser una fórmula cósmica. Las hay que revelan una tal inmersión en el milagro, tal consciencia de su naturalidad, que les basta una pasiva atención para su plena entrada en la escena. Hay otros seres desfallecidos, con la misma muerte que el muerto, resignados a un hábito de vida que, como una candela, sólo les sirve para iluminar la visión de sus postimerías. Hay otros personajes dialécticos en los que el milagro se hace verbo, comprensión intelectual, convicción transmisible. Hay otras cabezas opacas, atentas sólo a sus íntimos avatares, con el alma ahondada por humanas desolaciones. Hay frailes cuya contemplación de la divinidad no se desfleca en traspasados deliquios, sino que se asienta reposadamente en ancha roca teológica. Los dos caballeros que accionan muestran en el juego de sus manos delicadas un asombro mensurado por lo previsible de este acacimientamiento. Es el descenso de San Agustín y de San Esteban en su propia alma lo que les abre tan lógicamente sus brazos. Otra exaltada cabeza reacciona, lanzándose en vilo hacia la divinidad, leve, en el colmo de su éxtasis, de ojos abiertos y pasión descaecida. Entre estos dos personajes, un joven con altura de árbol contempla un hecho desacostumbrado, confuso para su boca insolente y claro

para su sumisión doctrinal. Otro caballero de faz afilada encarna en su cotidianismo, en su densidad humana, la posibilidad de una normalidad en el filo del milagro, de un sentido de la dignidad en cuyo reposo se extiende la presencia de la muerte. Este milagro agrega a Covarrubias unas canas más a su cabeza y una sombra más densa a las mejillas. Su mundanidad accede al milagro temerosa de profanación, con humildad de oraciones. Y por encima de este collado de cabezas ejemplares y de este valle adonde el conde es conducido por santos, el Greco fija su dura mirada en ti, lector, en tus posibilidades de tránsito, indiferente a lo que ya sus pinceles han perennizado.

El Greco concibe a la Humanidad en esta obra en grupo plástico, terrero, en un solo plano, sin superación de la línea del horizonte. No hay en este conjunto



rior, que los deseca y consume y los agudiza búfidos en ese frenesí vertical del espíritu. Y el Greco los ha sorprendido en el límite de su consistencia formal, un instante antes de quedar enubecidos y tembloteantes como sus criaturas celestiales. Pero el milagro del Greco y lo que determina ese pasmo repetido con que recorreremos este gris de cabezas, es la manifestación de la unanimidad en el trance y de la absoluta diferenciación personal de cada uno de los transidos. Es la muerte la que sume a cada sér en sus líneas ineludibles. Y estos caballeros han afrontado con voluntad de evasión la vivencia de ultratumba, con su gloria y sus milagros, pero también con su proceso de descarnación. Cada uno se ha reducido a su vocación de tránsito, a su única posibilidad expresiva de perecimiento. Su personalidad se ha desprendido del *humus* unánime, de todos los ca-

graduaciones espaciales que articulen la atención y permitan el reposo en un sistema. Sobre todos estos tipos alucinados pesa la ansiedad de su limitación, el estigma de su nivelación. En vano sus ojos brotan como azores hambrientos. Ellos quedan allí entestados entre sí, fieles a la ley de su tierra sin relieves ni misterios, de su tierra ancha y redonda como gesto de siembra. Estas cabezas enloquecidas quedan así entregadas a su propia extrañeza, exentas y desguarnecidas de toda colaboración ambiental, como presentes solitarios sobre la anchura de su tierra. Si el cuadro terminara en la raya inflexible de cabezas, produciría una maciza impresión de fatalidad telúrica, incapaz de expresar la encharcada angustia de los horizontes. Para que estas cabezas torcidas y arrebataadas no dejen una impresión de vesania, necesitan estar completadas por una Gloria que las inspire y justifique.

Antes de abandonar esta masa cuadrada y condolidada de caballeros, insistiremos una vez más en la rítmica inspiración mudéjar y orientalizante que la regula. En esa repetición obsesiva del mismo motivo temático. Esta repetición se manifiesta ahora con plena conciencia estética, pues en los conjuntos mudéjares los motivos podrán repetirse sin saciar, porque su inanidad artística y su prestigio radicaba precisamente en su multiplicación. Pero ahora el Greco trabaja con las formas más expresionistas de toda la pintura. Cada una de ellas, solitaria, despertaría un encandilado interés. Y, sin embargo, las dispone serialmente, sin establecer entre ellas diferencia de valor ni de situación. Se suceden en disposición superficial, una tras otra, como los polígonos de una lacería mudéjar. Este artificio es del más alto valor expresivo. Cada una de ellas se potencia por el número total de facies exhibidas en teoría. Y cada una agrava su expresividad hasta la exageración por el contagio de tensiones de las inmediatas. En su recorrido por esta fila agónica, la mirada se va cargando de intenciones desmesuradas. Y queda un trepidante conjunto, en el que no hay el reposo de un hueco o de una forma cualquiera que no sea la de una enfrecida faz. Lo mismo que sucede en las lacerías, el conjunto espacial se recorta casualmente, sin que sus límites los imponga ninguna necesidad orgánica en el cuadro. Aquí las cabezas podían continuarse a los lados indefinidamente. No hay en este cuadro un sistema expresivo ni perspectivo que imponga un límite numérico. Este coro de nobles toledanos podía ampliarse con nuevos personajes iluminados según la simple extensión del lienzo. Como en los paños mudéjares, la limitación de los perfiles no es asunto estético, sino económico. Y como en esta decoración superficial, estas cabezas en la flor del éxtasis, con sus sépalos de gorgueras, se apoyan no sobre cuerpos de sólido relieve, sino sobre masas negruzcas con leves indicaciones de su corporeidad. Su apretada repetición sobre planos muy cercanos impone una confusión de sus volúmenes que se aumenta por la falta entre ellos de rendijas de vacío. La escena del *Entierro* se desarrolla así sobre una densidad humana que prestigia de una manera palpitante a la muerte. El cadáver, al caer no sobre la tierra, sino sobre otros personajes, les enhuesa las cabezas y les hace exhalar el alma espirante no por la boca, sino por los ojos.

Son treinta las figuras agrupadas en la parte baja de este cuadro. Y aunque la presencia de la Gloria teluriza esta escena y nos permite contemplarla a nuestro nivel físico y espiritual, es lo cierto que tiene toda ella un énfasis sobrenatural, una dignidad de acontecimiento empíreo. En primer lugar, la falta de tierra. No se advierten los pies de ninguno de estos personajes, que quedan así en trance de levitación, al que coadyuvan sus cabezas exaltadas. Si la tierra está ausente de este entierro, también lo está el cielo natural. Simbólicamente, acaece el milagro sobre un fondo negruzco, terriblemente sombrío. Y este cielo ceñudo no lo alumbran los blandones. Su llama es fría, no da luz. Son llamas mortuorias, espectrales, que no hacen surgir los colores.

Se agrupan los caballeros en equilibradas y correspondientes expresiones y reacciones espirituales. Algunas son tan exactas como la de Covarrubias con el fraile franciscano, y la del jerónimo con el caballero inmediato a Covarrubias. En los dos grupos hay equivalencias de discurso y de concentración. La masa negra de estos caballeros no está banalizada por ningún accesorio, por ninguna joya, por ninguna empuñadura. Sobre el negro de los jubones, las gorgueras contienen las cabezas como flores. Hasta con la desarreglada armonía de los ramos. Hay en estos caballeros una infinita distinción. Su elegancia es mucho más refinada que la de los caballeros de Van Dyck, pues en los toledanos es producto de una apasionada espiritualidad, de una intensa vida interior. En todos ellos este milagro colma su personalidad, subraya sus vigiliias católicas, su ansiedad de señales.

Quizá la enorme sugestión de este lienzo radique en los vivos valores humanos que el Greco asigna en estos caballeros. Lo que en estas cabezas destaca es, sobre todo, los valores éticos. En todas ellas se transparenta una inmensa bondad. Estos hidalgos llegan al heroísmo,

como Don Quijote, por generosidad. Esta trascendencia moral responde también al tipo de milagro, que es de puro carácter ético. Aquí está precisamente lo diferencial de nuestra cultura. No hallaréis en estos personajes irradiación de profundismos mentales, como en Leonardo, ni jactanciosos heroísmos, sino una vocación de bondad, una sencilla aceptación de todas las caridades. Por eso revelan, en el fondo, tan poco asombro. Sus corazones, como el de Don Quijote, palpitan en el seno del milagro, que cuando se materializa no hace más que confirmar su fe. Y es esta naturalidad la que produce, a pesar de algunos gestos exaltados, esa ola de serenidad y de tranquila expectación.

Y a pesar de su amontonamiento, ¡qué maravillosa perspectiva! Todos los términos, aun tan inmediatos, se hallan expresivamente espaciados. En su realización hay un juego de valores impuesto por la técnica. Esta es perfecta, la más equilibrada y jugosa de su paleta. A punta de pincel vierte calidades preciosas, oros, bordados, paños endurecidos y encajes leves. Hay masas espesas, pintadas con dureza táctil, y otras leves y espumeadas, con transparencias casi de brisas. Se ha insistido mucho, quizá para contrastarla con la parte superior, sobre el realismo de esta composición. Es también completamente artificiosa, espectral, con colores de estudio. Aunque las materias tengan sus calidades más concretas, están como concebidas en una atmósfera sobrenatural que les hace participar de la irrealidad del milagro. En general, los colores de los rostros son abstractos, envisionados. Colores de noches en vela, mortecinos; colores como de ciegos, a los que sólo ilumina la luz interior. Predominan los tonos cárdenos. Si el alma se concretara en rostros, serían éstos.

Flotando más que sobre las nubes sobre las meditaciones de los caballeros, se mantiene una Gloria ligada por múltiples resonancias, a veces de contraste con la parte inferior del cuadro. Para el Greco las nubes no son accidentes atmosféricos ni temas estéticos, sino el elemento habitual de la divinidad. Su formación no puede ser, pues, casual ni autónoma, sino subordinada a la comparecencia y hábito de los seres celestiales. Las regula no ya la semejanza naturalista, ni siquiera las exigencias tectónicas de la composición pictórica, sino las presencias patentes o veladas del mismo Dios. Por esto las nubes del Greco son imprevisibles. Sobre cada lienzo cuelga un caudal de nubes macizas o delgadas, según el papel asignado a la divinidad. Se aprietan a veces como ceños o se desvanecen como sonrisas, articulando así la expresión global del cuadro.

Sobre estos fondos expresivamente ennobecidos los protagonistas y los asuntos resultan ya sólo anecdota. En sus agitaciones o en sus fulgores, estas nubes relatan conmociones que las figuras con su canon humano no pueden revelar. Ellas insinúan vastedades que los pliegues más oscuros, en lugar de limitar, acentúan. Se encienden o recargan sin agotar su concreción, siempre en el tránsito a otra forma nueva. La representación de la infinitud divina la encarnan estas nubes por su posibilidad de perpetua mutación, de esencial inestabilidad. Para no sujetarse a un motivo concreto, eliminan hasta el color. Oscilan en unos grises intelectuales que más que una determinada materia presentan intenciones.

La parte superior de este cuadro del *Entierro* representa la liberación de las tensiones que inmovilizan en sucesión columnaria a los personajes del séquito fúnebre. Las nubes sobre las que arraiga el conjunto celestial aparecen como desprendidas de los anhelos de la humanidad edificada por el milagro. Se extienden leves y tienen fluidez e indeterminación de rumor de preces, de cuajo de ansiedades esperanzadas. Su aérea significación de sustentantes del empíreo la ha expresado maravillosamente el Greco al darles forma de alas. En su clave, y colaborando al esfuerzo de ascensión, se arremolina un ángel, quizá el más bello que ha pintado el Greco. Su fronteriza posición con las tempestades de la tierra hincha sus vestidos en vorágine de velocidad. Su tormentaria agitación es el lazo de unión entre las numeradas armonías celestes y las extrañezas de la tierra. Este ángel delicado es rubio plateado. El Greco simboliza la velocidad en el viento. Sus frenéticas ascensiones las modela con la curva del aire. Aquí este ángel sube como un trozo de viento, con una enorme velocidad que dibuja en su manto un revuelo de campana. Este manto es también matizado y cambiante como el aire, tornasolado, verde con iluminaciones amarillentas. Este ángel lleva en las manos el alma del difunto con desnudez y calidad de nube. La representación del ánima es exactamente igual a la medieval. En forma infantil, abocetada y con las manos juntas. Es de color grisáceo y confundible con vedijas de nube. Parece que se escapa en impetuoso impulso de las manos del ángel. Se halla situada en la confluencia de las nubes laterales. Hay en los pliegues de estas nubes racimos de querubines. También indefinidos, con calidad y transparencia ennobecidas. Esas nu-

bes se desparraman después en accidentes que determinan la escenografía de las jerarquías. Su delgada ductilidad feble se concreta en valles, en barrancadas astrales, en telones de luna, en donde se depositan los círculos de la santidad. Aquí las masas de niebla se configuran como de pétrea consistencia.

Los personajes aquí efigiados son espíritus parados además en la pura contemplación, que se reclinan sobre las anfractuosidades de los copos de sombra. Se reparten en masas escalonadas, en graderío de caprichoso desnivel, desde donde los bienaventurados contemplan perennemente la Presencia inagotable. Estos astrales acomodados los piensa el Greco con pureza de *Pange lingua*, lavados de rigor mental y tiernos de eternidad recién creada. Y en estos anulares repliegues se acomoda, beato, todo el santoral. Según una interpretación de la *deisis* bizantina, en la escena central aparecen Jesús y su Madre, no recibiendo, como se creía, al alma del conde, sino a San Juan, que intercede por el difunto. Esta explicación bizantina que ya dió Mauclair puede, sin embargo, no ser exacta, pues también el manierismo empleaba este sistema iconográfico. Y de ello es prueba esta descripción de Pacheco: «Está en uso comúnmente pintar la Virgen de rodillas a la mano derecha, y a San Juan Bautista, de la misma manera, a la izquierda: como intercediendo ambos, y debajo a los apóstolos sentados y a todos los demás santos».

Es éste de San Juan uno de los más hermosos desnudos, en el que su estrada conformación celeste en nada disimula sus hercúleas calidades humanas. Cabalga sobre una nube y su musculatura aparece virilmente sombreada con plástica nitidez. Como en la Grecia clásica, a la desnudez asigna el Greco atributos divinos. Aquí este cuerpo exhala perfección de arquetipo. Su carne se encuentra intacta de trabajos y de días. Sólo esa luz total, como una faz que emana la túnica del Salvador, curte y armoniza ese cuerpo. El Greco arroja a este personaje en el éter para evitar la sorpresa de su anormalidad. De pie podía servir de canon plástico para los bienaventurados. En su alargamiento revive la teoría homérica de la diferencia olímpica, sencillamente por la magnitud. Pero así como en Homero la grandeza de los dioses responde a una equivalente grandeza de calidades en relación con las humanas, en el Greco las proporciones de sus personajes están motivadas por las desproporciones inhumanas de sus anhelos interiores. Se alargan y fluidifican, ingravidos como sus aficiones. Y estas formas descomunales no les dan más poder, sino más superficies de evasión. Los mantienen en una atmósfera indecisa, superando con su arrebatado



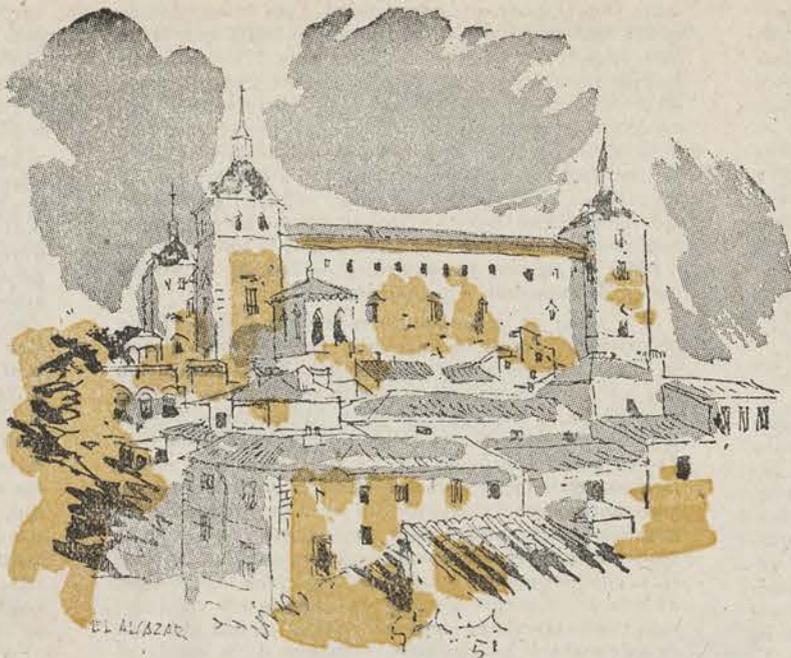
ascensional el canon de los horizontes.

Esta genial intuición del Greco ha colocado a sus figuras, sencillamente por pura eficacia formal, en ámbitos extraterrenos. Los paisajes se sumergen en su pequeñez, incapaces de acompañar a estos tipos batidos ya, desde las rodillas, por nubes altas. La mirada no acierta a flanquearlos con árboles ni con preocupaciones normales. Y quedan apoyados y justificados nada más que por su altura, previniendo mundos incógnitos donde puedan encuadrarse estos desaforamientos. Aquí, esta monumental figura de San Juan resulta normal al actuar sobre tierra de nubes. Su gigantismo encuentra resonancias en todas las perspectivas de santidades que están a su alcance. En todos aquellos valles que irradian de la divinidad, viven seres de su misma magnitud estelar. El mismo se encuentra a los pies del Salvador como la primera concreción humana. Sin esta figura, afín formalmente a nosotros, la visión de Jesucristo resultaría inaccesible. Ella es la que prepara con su desmedida impresión nuestra posible incorporación a la divinidad.

No hay fisura ninguna en este cuadro, ni siquiera temática distinta, entre la parte inferior y la superior. Entre estos toledanos dolicocefalos, con las frentes afiladas por tensiones de evasión y el ser de Dios, se desarrolla esta larga arquitectura de San Juan, a través de cuya monumentalidad se puede afrontar la intuición de la Eterna presencia. No obedece a ningún artificio pictórico ni a ninguna necesidad espacial el que nazcan de estas cabezas ardidadas las nubes y los ángeles, tan inmediatamente como el humo de los hachones. Se halla tan trabado el empíreo con el bloque de caballeros, como las lenguas de fuego con las cabezas de los apóstoles en la *Pentecostés*.

Las admiraciones hacia el Greco hacían constar siempre la excelencia de este cuadro. Pero con el criterio realista, que ha sido norma de la pintura española, se desvalorizaba la parte de la Gloria y se hacían consistir todas las perfecciones en el grupo de caballeros y santos de la zona inferior. El Greco no sólo no diferenciaba en calidad las dos mitades de su composición, sino que concebía este cuadro como una glorificación del señor de Orgaz. Por eso no hay más dimensión en este lienzo que la del milagro. La parte baja es la constatación no de un entierro, sino de la exposición de San Esteban y de San Agustín. Y una vez constatada la presencia de estos santos junto al cadáver, lo que importaba era la adscripción del de Orgaz a la bienaventuranza. De tal manera, que la escena de los caballeros espectadores del milagro no es más que una justificación de la Gloria, abierta, con todo su programa teológico, para recibirlo. Y que éste era el proyecto del Greco y su intención lo demuestra esta calificación de su inventario: «otro lienzo de la *Gloria de Santo Tomé*».

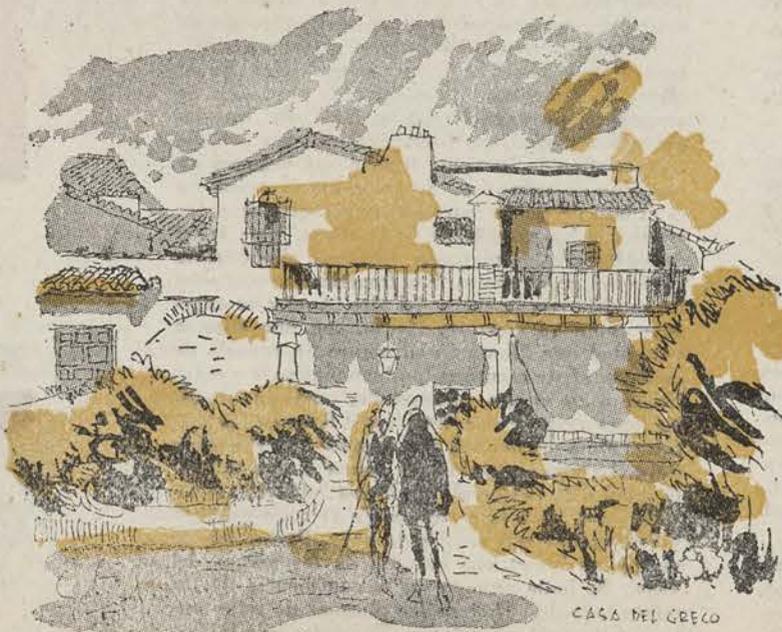
Frente a San Juan, sufridora con todas las agonías de los hombres, se sienta María como perpetua intercesora. San Juan y la Virgen aparecen aquí con purismo doctrinal, como los eternos oferentes de los dolores de los hombres. Ellos son los que humanizan a la divinidad al depositar en su regazo las muertes lastimosas. Entre Dios y el hombre, como único mediador posible, se coloca el amor. Estas dos sufrientes criaturas, tan ligadas al Salvador, recogen las almas en ese primer instante de su liberación, transidas aún de sombras lamentables. Y es en sus manos, frías aún del sudario de Hebrón, donde esperan las decisiones divinas. El Greco ha representado patéticamente a la Madre al borde siempre del cadáver del Hijo. Se inclina sobre ese dolor de dos mil años, fresco de lanzas iracundas. Tiene esta iconografía de la Virgen un vago recuerdo de la Virgen de Miguel Ángel en el *Juicio Final* de la Sixtina. Las dos se encuentran como filiales de Cristo, arrebuñadas en un costado de su Gloria. Pero así como en Miguel Ángel el furor divino se encara con los santos arrebatados, y la Virgen se humaniza al disminuirse en criatura, en el Greco la dignidad divina de esta Madre le confiere su papel de Piedad al soportar sobre sus rodillas los cadáveres de todos los hombres. En esta escena, la Virgen se halla a los pies de Cristo, contemplando al alma que asciende llevada por el ángel. El Greco la ha concebido como interesadora, preocupada y apiadada por lo humano, pero al mismo tiempo como con una serena confianza, de personaje divino. Como incluida en la órbita de la imperturbable justicia divina, no mira a Cristo. Con bella y tradicional policromía, su túnica es roja y el manto azul.



Su rostro tiene una coloración inmaterial. Y toda ella se halla cubierta por una luz que le viene de Dios. Sobre estos intercesores, en la clave de la creación, se encuentra el Salvador. Sus posibilidades representativas se sintetizan en la neutra luminosidad de su túnica. Es simplemente claror, inconcreta emanación aniquiladora, blancura que encandila a los santos pasados en su lumbre, como estatuas ciegas. Dios se envuelve en su ciencia, irradiante de intacta luz de génesis. Asoma un hombro y un brazo desnudos, pertenecientes a su humanidad desclavada. El gesto de este brazo de desmesurada potencia aúna la exhibición de su carne resucitada y el mandato de rotación de las esferas. Esta carne del Salvador es blanca de nieve soleada, de alma, que el manto blanco que la envuelve. Y este blanco del manto es, a su vez, de un color increado, de una albura virgen, indefinible.

En este ápice del empíreo se encuentra la cabeza de Dios y a sus lados se derraman figuras angélicas. En uno, son racimos de cabezas apretadas y transparentes, como en multitudinaria germinación. En otro, son dos ángeles, ya adultos, que se lanzan impetuosamente hacia el Salvador. Es imposible expresar en menor espacio tal frenesí aéreo. Como en la visión artificiosa de las grandes velocidades, los miembros se deforman y alargan. Así la pierna de un ángel. Y por la rapidez del vuelo, el hueco del manto que rodea a esta pierna no es redondo, sino elíptico. El otro ángel más cercano al Salvador aparece ya sereno, participante del resplandor y transparencias divinas. Es una criatura de luz y de felicidad. Los dos ángeles están concebidos con pasta de nube.

Una vez más, según costumbre del Greco, en el colmo de la Gloria coloca simbólicamente una luz amarillenta, la luz del Espíritu. La luz en germinación, suntuosa, luz prieta de germinaciones.



Alrededor del Salvador, en círculos cada vez más anchos, se apiñan las ingravidas multitudes escolásticamente ordenadas en jerárquicos vuelos. Cada sér se encuentra aquí encajado en su visión exacta y en su destino inmovible. Todos los rostros de estos bienaventurados mantienen una gozosa uniformidad. Han desaparecido los estrabismos y reconcentraciones de los caballeros de la tierra, y queda en los celestes una gloriosa y activa pasión contemplativa. Se han extinguido aquellos penosos delirios, aquellas consumidas cabezas, y quedan fluyendo en ancho y sereno caudal, saciadas multitudes, incluidas en la órbita de la fecunda Presencia. La numérica repetición de los beatos acrece su destino. Están allí encajados en sus anhelos, asimilando a Dios desde sus más profundas aptitudes personales. Dan por eso una impresión más real y equilibrada que las criaturas condolidas del *Entierro*. Hay en sus rostros una ancha expresión de felicidad y de reposo. Se encuentran ya establecidas en todas sus posibilidades de goce místico. En sus facies, a pesar de su extremosidad expresiva, se ha esfumado esa carga de angustia que extravía las caras toledanas. Los santos acondicionados en el empíreo aparecen así como los dobles de los caballeros de la parte inferior. Cada uno se ha remansado en el Trono de Dios que corresponde a su contemplación. Porque la genialidad del Greco en estas Glorias, y lo que occidentaliza su pensamiento, es la variedad personal de sus tipos de santidad. El éxtasis continuo no solamente no los ha homogeneizado, sino que ha extraído de ellos sus rasgos más diferenciales. Pero aquí su singularidad no representa una fragmentación colectiva de la visión frente al mismo espectáculo, sino que cada una de ellas refleja, en distintas tonalidades, la idea de Dios. Estas figuras descansan en su misma parcialidad, que se adecúa a un aspecto de la divinidad. De aquí su individualidad y su reposo. La compatibilidad de sus diferentes facciones, frente al mismo foco de inspiración. Su venidad al socaire de la eternidad incesantemente renovada.

El Greco ha estructurado la santidad en dos grupos jerárquicos. Responden seguramente a los bienaventurados de la Vieja y de la Nueva Ley. Los de la Vieja Ley se encuentran situados en una fila inferior y más alejada de la vista del Salvador. En aquel grupo de la izquierda se advierten David con el arpa, Moisés con las tablas y Noé con el arca. Estas figuras tienen como fondo una nube amarillenta. Al otro lado apenas se precisan una dramática figura desnuda—quizá Job o Lázaro—y dos figuras desvanecidas de mujer, acaso Marta y María Magdalena.

Sobre esta primera aparición de la Bienaventuranza se asientan, en filas que, como radios, parten del centro de la Gloria, todos los elegidos. Estos se apoyan en las nubes, se posan sobre ellas como si fueran sólidas. He aquí un enorme refinamiento pictórico, un artificio de la más alta calidad representativa: quedan así estos personajes tan etéreos y desmaterializados a su vez, como nubes. No pesan, y sus colores son tan flotantes y faltos de adscripción material como reflejos. Las filas más cercanas quizá las ocupen apóstoles. Se advierten en un lado rostros semejantes a los de sus Apostolados y hasta algún atributo, como el de Santo Tomé. Se encuentran también figuras realistas, como a Felipe II, viejo, en la segunda fila. Detrás hay un obispo con mitra blanca—el cardenal Tavera—y un papa con la tiara. Una figura femenina de apariencia concreta pudiera ser un retrato de su mujer. Los personajes de las últimas filas muestran un mayor avizoramiento y expectación. Al otro lado se colocan San Pedro con las llaves colgantes, y detrás un ángel, también impetuoso y como atónito al acercarse a la vista de Dios. La falta de personajes en esta zona se compensa con la viveza del color amarillento de la nube.

Todas estas figuras llevan mantos y túnicas pintados con los colores de la santidad, típicos del Greco. Colores tornasolados, cambiantes con los tránsitos, inmiscuidos de tonalidades que les dan una perpetua movilidad y fluencia. Colores azules, amarillo-verdosos, rojos de gresilla; colores inestables y resplandecientes dentro de su frialdad.

(Fragmento del libro «Domenico Greco», (Espasa Calpe Madrid, 1950) de José Camón Aznar. Publicación amablemente autorizada por el autor.)



EL FRISO DE CABEZAS ES UNA MAGNÍFICA GALERÍA DE RETRATOS DE CABALLEROS CONTEMPORÁNEOS DEL PINTOR.



EL PÁRROCO DE LA IGLESIA DE SANTO TOMÉ, DE TOLEDO. LEE LAS ORACIONES: A SU LADO, EL SACRISTÁN.



SAN AGUSTÍN MISMO ENTERRÓ AL CONDE DE ORGAZ, SEGÚN LA LEYENDA, SEGUIDA POR EL GRECO EN SU CUADRO.



JUNTO AL HACHÓN ENCENDIDO, DOS FRAILES DIALOGAN SERENA Y APACIBLEMENTE SOBRE EL TRÁNSITO FINAL.



EL GRECO: ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ; IGLESIA DE SANTO TOMÉ, TOLEDO (ESPAÑA).